

Studying Japanese Electroacoustic Music: A View from Paris

日本の電子音響音楽研究——パリからの視点

Marc Battier マルク・バティエ パリ=ソルボンヌ大学音楽学教授、IREMUS 所属

Electroacoustic music is not an easy genre to grasp. Several difficulties are in the way. For instance, at the very large world congress of the International Musicological Society (IMS) which will be held in Tokyo in March 2017, over 500 musicological papers are to be presented, but only three on electroacoustic music (including one of mine). While I understand that IMS deals with all periods and all cultures, it is a bit surprising to see so few papers on this type of music. This is partly because electroacoustic is a relatively new genre. And when I use the term "genre", this is an oversimplification, as, in fact, electroacoustic music crosses many genres.

While this music first appeared in France in 1948, it quickly spread to other countries. It would be more precise to say that it did not really spread, but rather it appeared within a few years in many countries, and on three continents. It's not so much the French approach, forged by one Pierre Schaeffer in 1948, that influenced other countries, although it did play a role, but rather the musical and the technological conditions which attracted attention to this new way of making music; It affected the way music was composed, the way it was realized and performed, and even the way it was listened and perceived. It's been called, in the early years, "music without instruments".

Today, "music without instruments" is gaining a lot of attention, with the spread of "soundscapes", that is listening to the environment as if it was musically significant. It may be the result of an increasing attention to the question of the meaning of music, or rather "meaning and meaningfulness", which was the main theme of a recent conference of the Electroacoustic Music Studies Network. In that conference, the Canadian composer Andra McCarthy discussed the "Meaningful Listening through Soundwalks".

A soundwalk is when a group of listeners is led by a musician in the tour of a particular area, such as a city. It's not properly electroacoustic, but it's derived from a landmark in electroacoustic music, the series of "Presque rien" (almost nothing) by French composer Luc Ferrari initiated in 1970. This prominent electroacoustic music is but the recording of a daybreak near the sea. While only a chunk of reality, it was recorded commercially and became an instant object of curiosity: nothing like this had been done before, and it pushed the very definition of what electroacoustic music was. In that sense, soundwalks are a development of the daring Luc Ferrari's gesture.

This musical gesture was a breakthrough in that it redefined the very nature of the

field. In fact, the history of this music is full of similar gestures, each one an extension of what this music was or strived to be. Each one pushed the limits of the possible, helped chart new territories, and draw a map of unknown lands.

Speaking of lands, during the early phase of its development, this music was shaped by specific cultural tropisms. In France, it was led by an experimental attitude: composing was merely producing short studies, in order to comprehend how noises and non-musical sounds could merge and fuse into a musical discourse. For many years, Pierre Schaeffer directed his students and exhorted his colleagues to realize studies rather than full-blown musical works (although he did some himself). In Germany, this music started in the early 1950s within a strict context of serialism. Rather than exploring the sound material, it was important to the director of the Cologne studio, Herbert Eimert, to adhere to the serial method of composing using electronic musical instruments. And when the young Karlheinz Stockhausen, fresh from his studies with Messiaen and Schaeffer arrived in 1953, he immediately pushed the serialist approach to the construction of all aspects of a piece, including the sound spectra themselves, and in so doing opened the door to a whole new way of composing electronic music.

When Toshiro Mayuzumi 黛敏郎 came back after his studies at the Paris conservatory and returned to Japan in July 1952 after having left Paris in May that year, he set out to compose an electroacoustic music piece. Because he left Paris on May 29, 1952, he had a chance to attend the important concerts of *musique concrète*, the early form of electroacoustic music as it was made in Paris, as those concerts took place on May 1952 in Paris. In those concerts, the whole spectrum of *musique concrète* was presented to the public.

In Mayuzumi's piece, called *Work X,Y,Z* for *musique concrète*, one can hear, in the first movement, a mixing of mechanical and industrial sounds with fragments of *gagaku*. So, in this very early electroacoustic music piece, a striking intrusion of cultural elements is present. In fact, electroacoustic music is an usual medium in which collage, quotations and use of extra-musical components can be often encountered.

When it comes to Asian music, it is of premium importance to consider which external elements have been used, and for which intention. I would not venture an explanation for Mayuzumi's use of *gagaku* in this particular movement of his 1953 *musique concrète* piece, but I can observe that the use of cultural elements in the electroacoustic musical discourse is frequent. Collage is but one aspect of this technique: there are others.

When musical works come from non Western cultures, or at least countries which have non-Western tradition, the question of interculturality is raised in order to shed a light on the impact of multiple influences. Even if it is frequent to hear the term *interculturalism* used, *interculturality* is in fact more precise, at least in the context of a study. Indeed, *interculturalism* reflects cultural diversity, autonomy and coexistence of cultural entities in a given society or



Figure 1 - Poster of Paris' GRMC concerts at the May 1952 festival,
 L'œuvre du XXÈME siècle.

human group. Interculturalism raises the question of cultural diversity.

The -ism suffix, from the latin suffix *-ismus*, has several connotations which makes the word interculturalism awkward to handle in a neutral study. It evokes ideological references to a particular doctrine and its specificity. The -ity suffix, on the other hand, which is derived from the latin suffix *-itas*, is immediately attached to particularities. It is this more specific, as shown in the distinction between nationalism and nationality. When discussing musical works, using the standpoint of interculturality allows to pinpoint particularities, distinguishing them, and more readily measuring their impact on cultural artefact such as a piece of music.

The question of interculturality is a topic of intense discussions. Opposite points of view are confronted. One, in particular, maintains that artists, and composers in this case, have a tendency to free themselves from external influences, like local cultural forces. They behave more like "citizens of the world" and do not feel the need to reflect upon their own native culture. It seems to me that this point of view is somewhat Western culture centric. Is a "citizen of the world" a citizen of the Western world? If an artist's activity resides in a given aesthetical

space, isn't this space composite and built from all kinds of cultural influences? Is a "citizen of the world" free from local cultural influences? The answer lies in the study of existing repertoire, particularly of new music, music of the past 30 or 40 years. It will not be difficult to observe increasing references to specific cultures. In some cases, musicians and artists were limited in their freedom by the political situation, as is demonstrated by musicologist Cheong Wai-Ling from Hong Kong in a recent article of *Acta Musicologica* (Cheong 2016).

It is also true that, by the same token, a sort of universal approach to computer music has been spreading in some experimental circles, through live improvisation and interactive devices. So, there isn't a clear-cut distinction, but a blurry or a fuzzy one, between universal and specific approaches to modern music. This may be why interculturality has become such a hot topic with many conflicting arguments.

Then, the type of music which is increasingly call "mixed music" is a case in point of various issues. What is called "mixed music", or, in French, as the term originated in that country, "musique mixte", is a special type of electroacoustic music. It is when artificial sounds are played together with instruments, or the voice. In many mixed pieces, there are only one or two live instruments. One could name pieces by Karlheinz Stockhausen such as *Kontakte*, for piano, percussion and 4-track tape, composed in 1960, or, by the same composer, *Mantra*, for pianos and live electronics. Sometimes, mixed music is played with an orchestra, like, also by Stockhausen, *Mixtur*, for instrumental groups and live electronics. In the case of these two mixed pieces with live electronics, *Mixtur* and *Mantra*, the electroacoustic part was simply devices for transforming the sounds of instruments picked up by microphones, live, in real time, and projecting the transformed sound to the audience.

So, there are two types of mixed music: one with live performers playing with pre-recorded sounds, as in the conventional electroacoustic music, sometimes called "tape music", and the other with live electronics.

Beyond the difference in the nature of the electroacoustic parts, there are very distinctive aspects that separate these two forms. Let's take a recent mixed score by Pierre Boulez, *Anthèmes 2*. In that piece, composed in 1997, it is clear that, just like in the 1981 *Répons*, the technological means, in this case a computer with the Max/MSP toolbox of processing software, are dedicated to the live processing of the violin. This is a clear example of use of the most advanced technological tools of the time when the piece was composed, as is often the case in musique mixte.

The Question of Documenting Electroacoustic Music

In my past research activities, I was led to study styles and variety of electroacoustic music across the globe. Music from Europe is indeed well documented. There has been

catalogues and repertoires already from the very early 1960s. In 1962, The Paris GRM (Groupe de recherches musicales) compiled a first catalogue.

As can be seen in this page extracted from the 1962 *Catalogue international d'information sur les musiques expérimentales [International Information Catalog on Experimental Music]*, Asian electroacoustic music was included, but only as just a few pieces from Japan.

JAPON						
STUDIO DE MUSIQUE ÉLECTRONIQUE DE TOKIO (N.H.K.)						
a) musique pure, autonome Musik, pure music						
Membres studio	Musique expérimentale.	1954		1	6,25	
MAYUZUMI T.	a. music for sine waves selected on a ratio principle of prime numbers.	1955	5'	1	6,25	• 11/11/55
	b. music for modulated waves select. on a ratio principle of prime numbers.		5'	1	6,25	
	c. invention for square waves et saw-tooth waves.		5'	1	6,25	
MAYUZUMI T. MOROI M.	Variations on the numerical principle of seven.	1956	15'	1	6,25	★ 27/11/56
MAYUZUMI T.	Aoi-no-Ue (chant du No).	1957	27'30"	1	6,25	• 27/11/57 Fest. arts/59
MATSUSHITA S.	The black Monastery.	1959	22'	1	6,25	• 14/11/59 ◆ 14/12/59
MOROI M.	Pythagorean Stars.	—	26'50"	1	6,25	• 22/11/59 Fest. arts/59
MIYOSHI A.	Ondine.	—	44'10"	2	6,25	★ • 28/11/59
MOROI M.	A red cocoon.	1960	28'	1	6,25	• 10/60
Membres studio	Electronic music for stereophonic broadcast.	—	5'	2	6,25	
IRINO	Waves and a flute.	—				
MOROI M.	A long, long way ahead	—	40'	2	6,25	
b) musique appliquée, angewandte Musik, background music						
MOROI M.	Mus. pr indicatifs de programme.	1958	1' à 2'	1	6,25	• TV
MOROI M.	Background music (3 œuvres).	1961	2'	2	6,25	

Figure 2 - Entries for Japan, from the 1962 GRM catalogue

This catalogue was the very first instrument for documenting the development and spread of electroacoustic music in the world. It was highly defective, though, but this was somewhat remedied a few years later. The Paris GRM (Groupe de recherches musicales) hired the services of British musician and music historian Hugh Davies to embark on a vast project of comprehensive compilation of worldwide electroacoustic music. This led to the 1967 publication of a major catalogue, 330 pages strong, of documentation of worldwide electroacoustic music production. The work commissioned by GRM was published in collaboration with Robert Moog in Trumansburg, New York, and published by the MIT Press.

In the Catalog, 8 full pages are devoted to Japan, up to 1967. I am showing a fragment from these pages, with some early pieces pertaining to Jikken Kobo activity. First, this is the published page, which is on page 133 of the book.

Let's now see the same fragment, but this time, with annotations by Hugh Davies. This is scanned from the personal copy of the book owned by him. I met Hugh Davies in Berlin in 1993

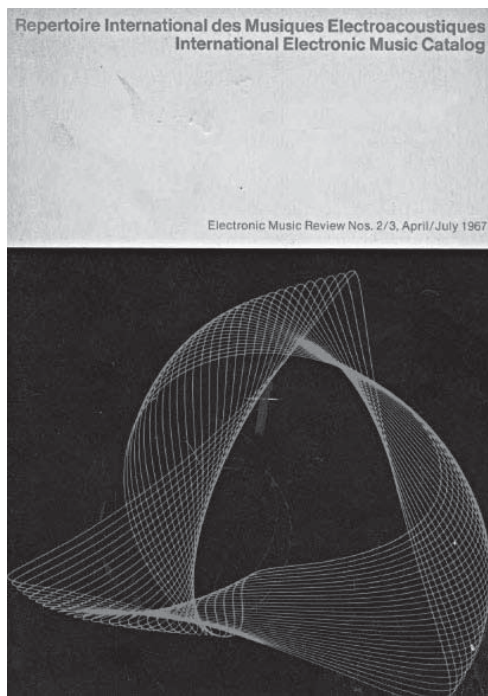


Figure 3 - Cover of Electronic Music Review n. 2/3, 1968.

TOKYO Sony Corporation

io

composers formed group "Jikken Kobo" (Experimental Laboratory)
possibly also unlisted compositions by Kazuo Fukushima, Hiroyoshi Suzuki

Akiyama	Toraware no onna (Imprisoned Woman)	C	1951	23'	1		Poe	lost
Akiyama	Piece B	C	1951	10'	1		Poe	lost
Yuasa	L'Espugue - d'après R. Ganzó, with slide projections	C	1953	10'	1			
Yuasa	Another World (Tales of the "Unknown World"), with slide projections	C	1953	15'	1			
Takemitsu	Relief Statique	C	1954?	5'55"	1	UnR		
Takemitsu	Vocalism A-1	C	1955?	3'50"	1	NIV+ UnR		
Takemitsu	Eurydice - La Mort	C	1956?	4'40"	1	UnR		
<u>the following works uncertain as to studio</u>								
Takemitsu	Dialogue	C	1958?	?	1			
Takemitsu	Sans Titre	C	1958?	1'50"	1			
Takemitsu	Sky, Horse, Death	C	1958	3'20"	1			
Takemitsu	Electronic Music for Tokyo Museum of Modern Art	Sn	1960?	?	1			

Figure 4 - Davies' Catalog, Sony Jikken Kobo entries.

contemporary music and electroacoustic music. As importantly, at least to the eye of a musicologist, Asian electroacoustic music, and Japan, as it was historically ancient in the field, need to be documented in a way accessible to international researchers. As musicology is increasingly accepting electroacoustic music as a field of study, albeit slowly, it had become of the highest importance to provide researchers with a comprehensive instrument such as a catalogue, repertory or database. As electroacoustic music from Western Europe, North America, and even Latin America and Eastern Europe are now well documented, the same isn't true for East Asia. This is partly because of language barriers, and partly because development in this region has been complicated, and partly for various other reasons.

As can be seen, there are substantial handwritten annotations. Some of these annotations are correct, and many are not. In other words, there were randomly added as Davies was able to collect additional information, but this information was not necessarily correct.

Data collection was done through the old method of sending questionnaires to composers and studios, and hoping that the correspondents would fill the questionnaire in a legible way and put it in an envelope, add a stamp and take it to a mailbox, where it would be placed on a ship and travel around the world.

Actually, I'm speaking from experience as, 30 years later, I also sent postal letters around the world when I was in charge of designing the 20th century collection of music instruments for the new museum of music, and many of you probably had probably similar experiences too, before the Internet era, or at least when the use of Internet was not yet universal. In any case, the results of this survey were partial, somewhat random and of course not comprehensive. Even with this crop method, it is astonishing that Hugh Davies was able to collect and compile so many results. Data management was conducted through cardboard files typed and handwritten, and later transcribed. Even if data collection and the data management were somewhat defective and source of errors, this publication remains a model in its scope.

Asia, and Japan in particular, are too often overlooked when it comes to programming contemporary music and electroacoustic music. As importantly, at least to the eye of a musicologist, Asian electroacoustic music, and Japan, as it was historically ancient in the field, need to be documented in a way accessible to international researchers. As musicology is increasingly accepting electroacoustic music as a field of study, albeit slowly, it had become of the highest importance to provide researchers with a comprehensive instrument such as a catalogue, repertory or database. As electroacoustic music from Western Europe, North America, and even Latin America and Eastern Europe are now well documented, the same isn't true for East Asia. This is partly because of language barriers, and partly because development in this region has been complicated, and partly for various other reasons.

The EMSAN network for The EMSAN network for Asian electroacoustic music

This has been the foundation for the EMSAN (Electroacoustic Music Studies Asia Network) project, which I would like to present briefly. The question raised here is how European musicians and scholars look at Japanese music. It is true that there has been quite a few exchanges between mostly France and Japan. I mentioned Mayuzumi already, who spent time at the Paris conservatory before going back to Japan. There's been many Japanese musicians after him. In fact, some decided to stay in Paris, like Taira Yoshihisa or Akira Tamba, but most came back. Now, we witness a different situation, where French musicians come to Japan either to teach or to learn. Some stay in Kyoto at the Villa Kujoyama, or in French institutes, other are invited by schools or conservatories, and some come because they obtained a grant. Some, also, come to study some Japanese music historical movements. So, indeed, a flux of artists and musicians flows both ways.

WRITINGS 676 entries - Last modifications: 2016/06/02 (LEE Edward Jangwon, YEO Woon Seung 이장원, 여운송)
MUSICAL WORKS 1958 entries - Last modifications: 2016/10/11 (MATSUSHITA Shin-ichi 松下 真)

MUSICAL WORKS (1950-2015)

Time stamp	Name	Title (r)	Title (o)	Birth year	Birth Country	Gender	Media Specif.	Year (1st perf.)
2015-05-06 11:43:24	AKIYAMA Kuniharu 秋山 邦晴	Animation music "Here and there"	アニメーション「あちはこっち」の音楽	1929-1996	JAPAN	Male	tape	1961
2015-05-06 11:43:34	AKIYAMA Kuniharu 秋山 邦晴	Animation music "The Chair"	アニメーション「椅子」の音楽	1929-1996	JAPAN	Male	tape	1962
2015-05-06 11:43:45	AKIYAMA Kuniharu 秋山 邦晴	Animation music "Window"	アニメーション「窓」の音楽	1929-1996	JAPAN	Male	tape	1965
2015-05-06 11:43:54	AKIYAMA Kuniharu 秋山 邦晴	Anthology No. 1	アニメーション「アンソロジー=No. 1」の音楽	1929-1996	JAPAN	Male	tape	1964

Figure 6 - Screen capture of the EMSAN database at www.ums3323.paris-sorbonne.fr/EMSAN/

The EMSAN project, in this situation, has been developed to pick up where Davies left off, that is to better understand and develop the growth and development of electroacoustic music in Japan, and up to the whole of East Asia. Built as a network of scholars and composers and housed at the French organised research unit Institut de recherche en musicologie¹, EMSAN was benefited from the collaboration of researchers all across East Asia, and was particularly well received in Japan. EMSAN deals with various endeavours around electroacoustic music in East Asia: database of musical works and writings on the subjects, and ; every year, a symposium, the 2016 one having been in Tokyo, in collaboration with the Japanese Society for Sonic Arts.

A major undertaking of EMSAN, then, has been a database of writings and musical

works in a variety of electroacoustic music genres. The database has compiled the metadata of over 2000 pieces, and over half of them are in the repertoire of Japan, mostly from Japanese composers.

Conclusion

As with the Davies compilation, the database is in constant need of verification and revision, which is an on-going process. Several entries are revisited and the new data are added. This project cannot be done by a single person or a small team. It has to meet the approval of those in the community who feel that protecting the memory of past works and putting this memory at the disposal of international researchers is a way to share music history. It is also a way to reinforce the dialog between cultures in that it enables insights into other cultures.



Prof. Marc Battier

Note

¹ URL: <http://www.iremus.cnrs.fr/fr/programme-de-recherche/EMSAN>.

References

BATTIER Marc, "Écrire de la musique mixte pour instruments traditionnels de Chine et du Japon : shakuhachi, pipa, guqin", in *Fusion du temps. Passé-Présent, Extrême Orient - Extrême Occident*, Lin-Ni Liao and Marc Battier, eds, Paris, Delatour-France, 2014, p. 109-119.

- CHEONG Wai-Ling, "Reading Schoenberg, Hindemith, and Kurth in San Tong: Modernist Harmonic Approaches in China", *Acta Musicologica* LXXXVIII/1, 2016, pp. 87-108.
- CHOU Wen-Chung, « Asian Concepts and Twentieth-Century Western Composers », *The Musical Quarterly*, vol. 57, n° 2, 1971, p. 211-229.
- CORBETT John, « Experimental Oriental: New Music and Other », in *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music* (Georgina Born and David Hesmondhalgh, eds), Berkeley, University of California Press, 2000, p. 163-186.
- DAVIES Hugh, *Répertoire international des musiques électroacoustiques/International Electronic Music Catalog*, compilé par/compiled by Hugh Davies. A cooperative publication of Le Groupe de Recherches Musicales de l'O.R.T.F. and The Independent Electronic Music Center, distributed by The M.I.T. Press, 1968.
- GRM. 1962. *Catalogue international d'information sur les musiques expérimentales [International Information Catalog on Experimental Music]*, Paris: Groupe de recherches musicales (GRM).
- KAWASAKI Koji, *Nihon no denshi ongaku, zouho kaitei ban* (日本の電子音楽 増補改訂版 Japanese Electronic Music, enlarged and augmented edition), Tokyo, Ai iku sha, 2000.
- MIKI Minoru, *Composing for Japanese Instruments*, Rochester (NY), University of Rochester Press, 2008. English translation by Marty Regan. Original publication in Japanese, Nihon gakkihô, Tokyo, Ongaku no Tomo-sha, 1996.
- MIZUNO Mikako, "Electroacoustic music in cultural context — two points towards sound materials and structure", *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference*, Paris, EMS Network, 2008, online : <http://www.ems-network.org/ems08/papers/mizuno.pdf>.
- UNO EVERETT Yayoi, « Intercultural synthesis in postwar Western art music: historical contexts, perspectives and taxonomy », in *Locating East Asia in Western art music*, Yayoi Uno Everett and Frederick Lau, eds, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 2004, p. 1-21.
- UTZ Christian, « Neo-Nationalism and Anti-Essentialism in East Asia Art Music since the 1960s and the Role of Musicology », in *Contemporary music in East Asia*, Hee Sook Oh, ed., Seoul, Seoul National University Press, 2014, p. 3-28.

日本語全訳

日本は、早くも 1950 年代初頭に、アジアで最初に電子音響音楽を実践し始めた国である。それは、フランスとドイツにおけるこのジャンルの卓越した楽派との接触のなかで生まれた。異文化的な見地からすると、美学モデルの移行にはしばしば問題が生じる。たとえば、作曲家の黛敏郎は、パリ留学から東京へ戻ってすぐに、アジアにおける最初の電子音響音楽作品の 1 つである《ミュージック・コンクレートのための X,Y,Z》(1953) を作曲したが、この作品においては、パリのスタジオからの影響を色濃く残しながらも、その音楽に日本文化が暗示されているのは明白である。黛はシェフェールの理論に凭りかかるのではなく、さまざまな日本的文化要素を持つ音響サンプルモデルを扱っている。このことは、文化的な概念基盤、言い換えれば、2 つの文化シチュエーションに直面した際に芸術実践が変容したということを証明している。異なる文化的脈絡に直面した場合の、本質的に美的、技術的あるいは政治社会的な概念が直面する大きな問題は、電子音響音楽アジアネットワーク (EMSAN) のデータベース作成を垣間みるだけでも明らかになる。一方で、異文化交流のそれぞれの支流において影響しあっているすべてのグループに通底する基本的観念に光をそそぐことにもなる。

EMSAN は、東アジアの国々と西欧をリンクさせている。その意味で懸け橋としての役割を果たしている。皆さんには、この懸け橋の上に立ち、音楽の流れを見つめていただきたい。

「日本の電子音響音楽研究——パリからの視点」

電子音響音楽は容易に把握できないジャンルであり、様々な困難をはらんでいる。たとえば、2017 年 3 月に東京で開催予定の大規模な国際学会、国際音楽学会 (IMS) においては、500 を越える音楽学の発表が予定されているが、電子音響音楽に関係しているのは 3 件だけである (そのうちのひとつが私の発表である)。IMS はあらゆる時代、あらゆる文化を扱うものだと私は考えているので、電子音響音楽に関する発表があまりにも少ないことに驚いている。ひとつの理由として考えられるのは、電子音響音楽が比較的新しいジャンルだということである。ここで「ジャンル」という用語を使ったが、実際には電子音響音楽の中にも多くのジャンルが包摂されているのであるから、この用語法はあまりにも単純化しすぎているのかもしれない。

この音楽は、最初、1948 年にフランスで生まれ、ほどなく他の国々に広まった。より正確に言えば、広まったのではなく、数年のうちに、三大陸にまたがって複数の国々で発生したのである。他の国々に影響を与えたのは、ピエール・シェフェールが 1948 年に編み出したフランスふうのアプローチではなかった。もちろんフランスふうの方法も何らかの役割を果たしたが、むしろ、音楽を生み出すこの新しい方法における音楽的・技術的状況が重要だった。すなわち、音楽を作曲する方法、音楽のリアライズや演奏方法、そして音楽の聞き方や認知の方法が、深い影響を与えたのである。最初のころ、この音楽は「楽器の無い音楽」と呼ばれていた。

「サウンドスケープ」、すなわち、環境を音楽的に重要なものとして聞くということが今日では広く知れ渡るようになり、「楽器の無い音楽」も注目を集めることとなった。このことは、音楽の意味、あるいは、「意味と意味深さ」に関する問題への注目が高まった結果だと言えるのか

もしれない。「意味と意味深さ」は、最近の電子音響音楽研究ネットワーク (EMS) の国際大会でメインテーマになったが、この会議では、カナダの作曲家アンドラ・マッカーシーが「サウンドウォークによる意味深い聴取」について議論したのである。

サウンドウォークは、「数人のリスナー・グループ」が音楽家に導かれて、たとえば、ある街といったような特定の領域を歩きまわる機会を設定している。これは本質的には電子音響音楽ではないわけだが、電子音響音楽のひとつのランドマークと見なされている、フランスの作曲家リュック・フェラーリによる 1970 年代に遡る作品《ほとんど何も無い》のシリーズから派生してきている。この卓越した電子音響音楽は、単に海辺近くの黄昏時に録音した音響である。一連の現実を切り取ったにすぎないが、この作品は商業的な録音となり、圧倒的に注目される作品となった。かつてこのようなものは存在しなかったのであり、この作品をもって、電子音響音楽とは何か、定義できることになった。それゆえ、サウンドウォークはリュック・フェラーリの大胆な身振りを発展させたものと言うことができる。

ここで言う音楽的身振りが電子音響音楽分野を分野を本質的に洗練させた、という意味で、《ほとんど何も無い》は一種のブレイクスルーだった。実際、電子音響音楽の歴史の中で複数の音楽身振りが類似するのは珍しいことではなく、そのそれぞれは、この音楽が過去にどうであったか、どうあろうとしていたか、ということの延長線上にある。どの音楽も可能だと思われる方へ境界線を押し広げているのであり、新しい領域を描く手助けをし、知られざる土地の地図を描いている。

地域性に関して言えば、最初期のころ、電子音響音楽は特定の文化傾向に偏っていた。フランスでは実験的態度に先導されていた。作曲してもそれは単に短い習作をいくつか生み出しただけであり、そこでの実験は、ノイズや非音楽的な音響をどう混ぜ合わせ融合させて音楽的に意味あるものしていくかを理解するという目標を定めていた。何年ものあいだピエール・シェフェールは弟子たちを指導し、仲間たちにも、完成した音楽作品ではなく習作を作るように強制していた(彼自身はいくつか完成作品を残したが)。ドイツではこの種の音楽は 1950 年代に厳格なセリー主義の脈絡の中で生まれた。ケルンのスタジオのディレクター、ヘルベルト・アイメルトにとって重要なのは、音素材を探求することではなく、セリー手法に密着したところで電子楽器を使った作曲を進めることだった。そして若きカールハインツ・シュトックハウゼンは、メシアンとシェフェールのもとで学んだ後に 1953 年に帰国したとき、即座に、音のスペクトルを含めたあらゆる作品要素の構成に関してセリー主義のアプローチを押し進め、電子音楽作曲の全く新しい方法への扉を開いていったのだった。

黛敏郎はパリ音楽院で学んだ後、1952 年 5 月にパリを発って 7 月に日本に帰国し、電子音響音楽の作曲に乗り出した。彼は 1952 年 5 月 29 日にパリを発ったので、幸運にもパリでのミュージック・コンクレートの大変重要な二つのコンサートに列席することができた。ミュージック・コンクレートはパリで創始された最初期の電子音響音楽の形式であり、そのコンサートは 1952 年 5 月にパリで開催されたものであり、そこではミュージック・コンクレートのあらゆる様相が公衆の前に提示されたのだった。

図1 - 1952年5月のフェスティバル「20世紀の作品」におけるパリのGRMCコンサートのポスター

《ミュージック・コンクレートのためのX,Y,Z》と題された黛の作品の第一楽章では、雅楽の断片と機械的・産業的な音とがミックスされている。従ってこの最初期の音楽作品には文化的要素が強烈に入り込んでいると言うことができる。実際、電子音響音楽では、コラージュ、引用、非音楽的構成要素などが同居することが珍しくない。

電子音響音楽が日本に移入されたとき、どのような外的要素が、どのような意図で使われたのかという点について考察することは大変有意義だろう。黛による1953年のミュージック・コンクレート作品の、この特別な楽章における雅楽の使われ方について私はあえて説明しないが、電子音響音楽の語法の中で文化的要素が使われることは確かに珍しくない。コラージュは技法の一つの様相にすぎない。他の様相も存在している。

非西欧文化、あるいは、控えめに言えば、非西欧的な伝統を持つ国々で音楽作品が創出された場合、多重な影響関係のインパクトに焦点を当てるために、間文化性の問題が浮かび上がってくる。間文化主義という用語は今日頻繁に耳にするが、間文化性はまさにもっと特化され、少なくとも研究の脈絡の中で使われる用語だ。実際、間文化主義は、文化の多様性、自立性、そして、ある社会、もしくは、ある人間グループにおける全体の共生を反映している。間文化主義は文化多様性の問題を浮かび上がらせる。

「-ism イズム」という接尾辞、すなわちラテン語の「-ismus」から来る「主義」という接尾辞はいくつかの含意を持ち、そのため、間文化主義という語はニュートラルな研究の中で扱いにくくなっている。何らかの教義や特殊性へのイデオロギー的な言及のように思われ、一方、「-ity 性」という接尾辞はラテン語の「-itas」から派生し、直接的にその特性に結びつく。たとえば「国家主義 nationalism」と「国民性 nationality」の区別でもわかるように、「-ity 性」はより特別なものである。音楽作品を議論する場合、間文化性という観点を取り入れると、特別性を正確に指し示し、他と区別し、さらには、音楽作品という文化的人工産物に対してどのようなインパクトを与えるかを考えることができる。

間文化性の問題に関して十分な議論が必要だ。様々な相反する見解が存在する。ひとつの見解は、芸術家——ここでの議論の場合、作曲家——は、地域文化の枠という外的影響から自分自身を解き放つ傾向にある、という主張である。作曲家達は「世界市民」として行動する傾向にあり、生まれた土地の文化を考える必要はないと感じている。この見解は西欧中心主義だと言うことができよう。「世界市民」とは「西欧の市民」ということではないのか？もし芸術家の活動が特定の美的空間に置かれているのだとしたら、この空間はあらゆる種類の文化的影響で構成されて築かれているのではないか？この疑問に対する回答は現在様々な分野で追求されており、とりわけ、過去30～40年くらいの新しい音楽の研究分野において探求されている。いくつかの特定の文化に言及する研究がますます増えつつあることは容易に指摘できる。香港の音楽学者

チョン・ワイ・リンが最近 Acta Musicologica での論文 (Cheong 2016) で主張したように、音楽家や芸術家の自由が政治状況によって規制されている場合もある。

一方で、特定の実験的グループの中で、コンピュータ音楽への分野横断的アプローチが、即興やインタラクティブな装置をとおして広まっていることも事実である。すなわち、現代音楽へのアプローチに関して分野横断であることと特化されていることとの間に明確な差異は存在せず、曖昧で不明瞭な境があるだけだ。だからこそ今日、間文化性のトピックが物議をかもしているのだろう。

そして、近年「ミクスト・ミュージック」と呼ばれるようになってきたタイプの音楽も様々な議論されている。「ミクスト・ミュージック」あるいは、そのオリジナルであるフランス語の「ミュージック・ミクスト」は、電子音響音楽のひとつのタイプである。人工的なサウンドが器楽あるいは声とともに演奏されるとき、この語が使われる。多くのミクスト・ミュージック作品のなかで、生演奏するのは1-2個程度の楽器のみである。カールハインツ・シュトックハウゼンの1960年の作品、ピアノ、打楽器、4トラックテープのための《コンタクテ》やピアノとライブ・エレクトロニクスのための《マントラ》を挙げることもできよう。ミクスト・ミュージックはしばしばオーケストラとともに演奏される。たとえばシュトックハウゼンによる、器楽群とライブエレクトロニクスのための《ミクストール》である。ライブエレクトロニクスを伴うこの二作品、《ミクストール》と《マントラ》では、電子音響パートは、ライブでリアルタイムにマイクロフォンで拾った器楽音を変質させ、その結果を観客に聴かせるという仕組みで成り立っている。

しがたって二つのタイプのミクスト・ミュージックがあると言える。一つは、伝統的な電子音響音楽でしばしば「テープ音楽」と呼ばれて来たもので、あらかじめ録音した音響とともに生演奏の演奏者が上演するタイプである。もうひとつは、ライブエレクトロニクスとともに演奏するタイプである。

電子音響パートの性質いかんにかかわらず、上記二つのタイプを分つ決定的な様相を指摘することができる。ピエール・ブーレーズによるミクスト・ミュージックの近作《アンセム2》のスコアを取り上げてみよう。1997年に作曲されたこの作品において、1981年に作曲された《レポン》同様、技術的手段、つまりこの場合 Max/MSP という音響処理のツールを搭載するコンピュータは、ヴァイオリン演奏のライブ処理のために使われている。明らかに、作品が作曲された当時の最先端技術が使われており、こうしたことはミュージック・ミクストの場合には珍しくない。

電子音響音楽の記録の問題

これまでの私のアーカイヴ研究を通して、世界中の電子音響音楽のスタイルや多様性について知る機会があった。ヨーロッパの音楽は実に手堅く記録されている。1960年代の初期からすでにカタログとレパートリーが存在していた。1962年、パリの GRM (Groupe de recherches musicales、音楽研究グループ) は最初のカatalogをまとめた。

1962年の『実験音楽に関する情報の国際カタログ International Information Catalog on

Experimental Music』から引用したこのページ（図2）にあるように、このカタログにはアジアの電子音響音楽も含まれていたが、日本からのほんの数作品のみの情報であった。

図2- 1962年のGRMのカタログに掲載された日本の作品

このカタログは電子音響音楽の発展と国際的広がりを収録している世界初の資料だった。しかしながらとても不完全であり、数年後には訂正されることとなった。パリのGRMは英国の音楽家であり音楽史研究者であったヒュー・デイヴィスの協力をあおぎ、世界全体の電子音響音楽を包括的にまとめるという巨大なプロジェクトに乗り出した。その結果、1967年には、世界全体の電子音響音楽制作を記録する330ページの巨大なカタログが出版された。GRMに委嘱されたこのカタログは、ニューヨーク州トゥルーマンズバーグのロバート・ムーグの協力を得ており、MIT Pressによって出版された。

図3- Electronic Music Review 第2/3号の表紙(1968)

このカタログでは1967年までの日本の情報のために8ページ割かれている。実験工房の初期作品について書かれた数頁の断片をここに示しておく。

図4- デイヴィスのカタログにおけるSony実験工房の作品

この同じページを、ヒュー・デイヴィスの書き込みとともに見てみよう。これは、デイヴィス自身が持っていた本の個人的コピーからスキャンしたものである。私は1993年にベルリンでヒュー・デイヴィスに会ったが、その時彼は書き込みが入ったこのコピーを見せてくれた。デイヴィスは既に亡き人ではあるが、彼が所有するコピーは大英図書館に今も保存されている。

図5- ヒュー・デイヴィスの書き込みが入ったSony実験工房の作品のページ

かなりの書き込みが見て取れるだろう。書き込みのいくつかは正しいが、間違いも多くある。言い換えれば、デイヴィスが付加的情報を入手した範囲でランダムに書き入れていったが、その情報は必ずしも正確ではなかったということである。

作曲家や制作スタジオに直接質問状を送り、望むらくはそれを受けとった人が判読可能な形で質問紙を埋め、封筒に入れて切手を貼って郵便ボックスに入れ、そこから船便で世界中を回ってくる、というような旧式の方法によってデータ収集がなされたのである。

実際、私自身の経験のことを言えば、デイヴィスより30年も後になって、新しい楽器博物館の20世紀コレクションの企画担当になったとき、私も世界中に郵便を送った。おそらくあなた方の多くも、インターネット時代以前には、あるいは、インターネットを使う事がそれほど浸透

していなかったころには同じような経験をいただろう。いずれにせよ、こうした調査研究の結果は部分的なものでしかなく、無作為のものであり、もちろん決して包括的なものではない。行き当たりばったりの方法ではあったが、デイヴィスがこれほど多くの成果を挙げたことは驚愕に値する。データ管理はタイプまたは手書きのカードファイルによって実施され、後に書き換えられた。データの収集と管理に欠点が多く、間違いも多かったが、それでもデイヴィスのカタログ出版は、今日までこの研究分野でのモデルとなっている。

アジア、とりわけ日本は、現代音楽や電子音響音楽を整理する際にしばしば見過ごされてきた。少なくとも音楽学者にとって非常に重要なのだが、アジアの電子音響音楽やこの分野での古参である日本について、国際的な研究者たちがアクセスしうる形で記録する必要がある。少しずつではあるが、今日の音楽学では電子音響音楽研究は受け入れられてきているので、カタログ、レポトリー、データベースなどの包括的装置を研究者たちに提供することが最重要事項になっている。西欧、北米、ラテン・アメリカ、東欧に端を発する電子音響音楽は今日よく記録されているが、東アジアに関しては記録されていない。ひとつには、言葉の壁が問題になるのであり、また、この地域での展開は複雑であり、その他様々な事情が原因となっている。

アジア電子音響研究のための EMSAN ネットワーク

次に簡単にご紹介したいのが EMSAN（電子音響音楽研究アジアネットワーク）のプロジェクトの設立についてである。ここで問題になったのは、ヨーロッパの音楽家や学者たちが日本をどう見ていたかである。実際、フランスと日本の間の交流はあまり無かった。日本に戻る前にパリに滞在していた黛のことを前に述べたが、彼の後にも多くの日本人音楽家が続いた。実際、平義久や丹波明のようにパリに長く留まっ人もいたが、多くはしばらくして帰国した。今日、フランスの音楽家が様々な事情で日本にやってきて学んだり教えたりしていることを我々は知っている。京都ではヴィラ九条山やアンスティチュ・フランセに滞在し、一方では学校や音楽学校に招かれ、奨学金を取得してやってくる人もいる。日本の音楽史上のムーブメントを研究するためにやってくる人もいる。つまり芸術家や音楽家が長期でも短期でも滞在する。

こうした状況にあって、EMSAN プロジェクトはデイヴィスがやり残した点を取りあげて発展させ、日本での電子音響音楽の発展と拡大をより理解しやすいものにして、その研究を東アジアにまで広げていくものだった。学者と作曲家のネットワークとして開始され、フランスの研究組織である音楽学リサーチ・インスティテュート Institut de recherche en musicologie を根拠地として、EMSAN は東アジア全体を繋ぐ研究者の協力を得た。とりわけ日本ではよく受け入れられた。EMSAN は東アジアにおいて電子音響音楽をめぐる様々な研究努力を続けている。音楽作品や電子音響音楽に関する著述のデータベースの構築、毎年のシンポジウム開催などである。2016年のシンポジウムは JSSA（先端芸術音楽創作学会）との協力のもと、東京で開催された。

EMSAN の中心的研究になっているのは、多様な電子音響音楽ジャンルにおける作品と著述を対象とするデータベースである。このデータベースは 2000 作品以上のメタデータをまとめている。2000 の内の半分以上が日本のレポトリーであり、多くが日本の作曲家によるものだ。

URL: <http://www.iremus.cnrs.fr/fr/programme-de-recherche/EMSAN>.

図6 - サイト www.ums3323.paris-sorbonne.fr/EMSAN/ における EMSAN データベースのスクリーン・ショット

結論

デバイスの総括と同じように、データベースは常に書き換えられて進展させていく必要がある。ここでは多くのデータへのアクセスがたくさん繰り返されており、新しいデータが付け加えられる。このプロジェクトは1人の人や小さなチームでは実現されなかった。過去の作品を保存しその記憶を国際的研究者が使えるようにすることが音楽史を共有することにつながる、と考えるこのコミュニティの人々の総意に従わなければならない。そうすることによって、異文化へのまなざしを可能にするような諸文化間の対話を促しているのである。

(水野みか子 訳)